

MOREIRA ALVES, Gustavo. **Fundamentos do drama moderno: do drama burguês à explicitação da crise**. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Mestrando em Estética, Crítica e História das Artes Cênicas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFOP. Bolsista da própria UFOP. Jornalista, crítico literário e escritor. Orientadora: Luciana da Costa Dias.

RESUMO

Este trabalho faz uma reflexão do drama como forma em crise, crise esta que se acentua ao longo da modernidade. Para isso, retomam-se alguns conceitos de Aristóteles com o intuito de se buscar um entendimento do teatro clássico. A desconstrução do clacissismo francês, sinalizada por Diderot, explicita a ascensão da modernidade burguesa. O lugar onde a burguesia se coloca quando sobe ao poder, lugar esse ocupado antes pela aristocracia, já nasce como uma cisão. Ainda que a moralidade burguesa se difira da aristocrática, ela continua fazendo juízo de valor baseada no “bom” e no “mau gosto”, o que aponta para a diferença de classes. O drama burguês é, assim, um gênero amarrado com a camisa de força da moral, aquela que, por exemplo, exclui a classe operária e serve ao amor heteronormativo e monogâmico. Entretanto, essa camisa de força não vai dar conta de segurar o louco em crise: como discutido por Peter Szondi e Iná Camargo Costa, no século XX o épico formal vai inundar o teatro para evidenciar o conflito entre ideais e fatos, acentuando a cisão e explicitando a crise.

PALAVRAS-CHAVE: crise do drama: teatro épico: homoerotismo

RESUMÉ

Ce travail porte une réflexion du drame comme une forme en crise, crise qui a augmenté tout au long de la modernité. Pour cette raison, on a repris certains concepts d'Aristote afin d'obtenir une compréhension du théâtre classique. La déconstruction de ce théâtre, signalée par Diderot, explique l'ascension de la modernité bourgeoise. Toutefois, le lieu dont la bourgeoisie se pose lorsqu'elle monte au pouvoir, lieu précédemment occupé par l'aristocratie, est déjà né comme un scission. Bien que la morale bourgeoise diffère de l'aristocratie, elle fait toujours un jugement de valeur fondé sur le «bon» et le «mauvais goût», qui indique la différence dans les classes sociales. Le drame bourgeois est donc un genre avec la camisole de force de la morale, une camisole de force qui exclut, par exemple, la classe ouvrière et sert à consolider l'amour hétéronormatif et monogame. Toutefois, cette camisole de force ne parviendra pas à contenir le fou en crise: comme il a été indiqué par Peter Szondi et par Iná Camargo Costa, au XXe siècle, l'épique formel va inonder le théâtre pour mettre en évidence le conflit entre les idéaux et les faits, en accentuant la scission et explicitant la crise.

MOTS-CLÉS: crise du drame: théâtre épique: homoerotisme

Com o Renascimento, iniciou-se a chamada secularização, ou seja, a conversão do cristianismo em doutrina filosófica. A ascensão das ideias de moral humanista, impensáveis sem os ideais cristãos, fez com que a virtude, natural e não necessariamente vinculada à ética para os antigos, passasse a depender da liberdade de cada um. Isso vai não só alimentar a noção de que o mundo não é governado por um deus, mas também a de que o ser humano é

senhor de si, além de igual diante dos outros seres humanos. Claro que o antropocentrismo se dá ainda pelas revoluções científicas simbolizadas por nomes como os de Copérnico, Descartes, Galileu, Kepler, Newton etc.: o mundo, que não tem nada de uma ordem cósmica, é “[...] um tecido de forças sem alma, de movimentos e choques cegos, situados num espaço e num tempo radicalmente desprovidos de todo limite, de toda significação e de toda referência”¹.

Esse mundo, percebido como infinito, caótico, inapreensível, precisa de uma organização da qual só o próprio homem é capaz. Surge, assim, a ciência moderna. Contra o espírito autoritário, o espírito científico impõe sua legitimidade, derrubando os princípios cósmico, da Antiguidade Clássica, e divino, da Idade Média. Toma esse posto o ser humano, livre para atribuir ele próprio a ordem das coisas. Entretanto, enxergue-se aqui de que forma a modernidade, em seu primeiro momento, já se constitui em crise: com tal panorama ideológico, em que o homem se percebe completamente sem amarras, não cabe mais a existência de classes estratificadas, menos ainda de uma aristocracia.

Na arte poética, resgatou-se Aristóteles. Para o renascimento do drama, inventou-se a ideia de três unidades – a de ação, bem posta pelo filósofo antigo, e as de tempo e lugar, apenas sinalizadas em sua *Poética* –, que foi, segundo a especialista portuguesa em estudos clássicos Maria Helena da Rocha Pereira, influenciada pela divulgadíssima tradução do italiano Castelvetro (1570)². A de ação deveria se referir a um tema bem delimitado e a uma trama central com início, meio e fim que se desenvolvessem numa cadeia de causas e consequências; a de tempo, a não mais do que 24 horas; e a de lugar, a um único cenário. Essas ideias da tradução renascentista, assimiladas pelo Classicismo Francês, podem ser visualizadas como prenúncio dos purismos que serão instituídos pelo drama reconfigurado pela burguesia, o que irá se discutir mais adiante. Naquele momento de renascença, entretanto, nem mesmo Shakespeare foi considerado o poeta que é hoje. Pelo contrário: era vulgar a forma como misturava elementos do gênero alto, a tragédia, e do baixo, a comédia.

Mais de dois séculos atrás, houve sinalização de que essa crise poderia ser resolvida. Com o lema *liberté, égalité, fraternité*, a burguesia questionou o lugar de poder dos aristocratas: éramos ilustradamente todos iguais. Entretanto, sua tomada de poder significou o começo de um nova forma de dominação.

Com as revoluções, era preciso mão-de-obra nas fábricas. As pessoas que viviam em comunidades, nos campos, começam a ser cercadas, ou seja, tocadas para as cidades. Com a quantidade de gente aglomerada, vão surgindo as massas e uma nova organização social: os núcleos familiares. Para a consolidação dessa nova organização, que consiste em apenas pai-mãe-filhos, vem a higienização burguesa, substituta do Santo Ofício nisso que se chama secularização, mandar os loucos pros sanatórios, velhos pros asilos e homossexuais pro raio que os parta. Além disso, passa-se a haver uma

¹ FERRY, p. 48.

² PEREIRA *apud* ARISTÓTELES, 2011, p. 7.

interpretação mais restrita da noção de amor, que vai servir exclusivamente à monogâmica conjugalidade burguesa.

Essa modernidade que advém das revoluções burguesas já nasce em crise. Isso acontece na medida em que a burguesia ocupa o posto de classe dominante depois de tê-lo criticado quando ocupado pela aristocracia. Tal crise da modernidade tem como um de seus tentáculos a crise das artes, como, por exemplo, a crise do drama defendida por Peter Szondi, ponto em que se aprofundará mais adiante.

Um dos objetos de exercício de autoridade da burguesia foi o drama burguês. Antes mesmo de a classe ascender ao topo da pirâmide social já se formulava um gênero no qual ela não fosse ridicularizada pela aristocracia. Diderot foi precursor na responsabilidade por esse novo drama: em *Discurso sobre a poesia dramática*, criou as ideias de “tragédia doméstica” e “comédia séria”. Ali já constava a moral suprema do *père de famille*, camisa de força de moral que manteria abaixo todos os que dela não fizessem parte.

Le père de famille, ou *O pai de família*, título de uma das peças de Diderot, aponta para um modelo ético da burguesia que bate de frente com aquela peça de cristianismo de que a secularização não se vestiu por completo: ser pai de família remete a uma moral baseada na aparência. Ser pai, macho, branco etc., assim como ser belo, não é, ou não deveria ser, indicativo de virtude.

Fora o conteúdo, “a fortuna, o nascimento, a educação, os deveres dos pais para com os filhos e dos filhos para com os pais, o matrimônio, o celibato, tudo o que se refere à condição de um pai de família é transmitido pelo diálogo”, defende Diderot³, já apontando para a possibilidade de uma discussão épica sem subtração da forma do drama. “[...] questões de moral poderiam ser debatidas no teatro, nem por isso prejudicando o ritmo violento e rápido da ação dramática”⁴.

Os objetos desse teatro proposto por Diderot seriam “a virtude e os deveres”⁵, em contraposição ao “o ridículo e o vício”⁶ do que o filósofo francês chama de “comédia jocosa”, arte que faz enrubescer as senhorinhas de família e torna o espectador cúmplice do vicioso. Usando os termos maniqueístas do autor: assistindo a peças de “bom gosto”, “honestas e sérias”, o “corrompido” se tornaria “pessoa de bem”, esquivando-se dos “perversos” que o cercam⁷.

No que diz respeito à forma, pode-se dizer que a burguesia eleva o drama a uma certa pureza. Os elementos épicos de que a tragédia clássica não prescindia, como, por exemplo, o coro, são suprimidos. Nada é narrado à plateia, que deve se manter durante toda a apresentação envolvida pela exclusiva relação de causas e consequências, numa emoção limpa. Quando

³ DIDEROT, 1986, p. 38.

⁴ DIDEROT, 1986, p. 44.

⁵ DIDEROT, 1986, p. 37.

⁶ DIDEROT, 1986, p. 37.

⁷ DIDEROT, 1986, p. 39.

uma solução para a crise é sinalizada por Brecht, nota-se outros traços desse drama puro instaurado pela burguesia, por sua contraposição ao teatro épico.

Dentro da moral burguesa, a baixaza do personagem se dá na medida em que ele não é um *père de famille*. Para Aristóteles, inserido numa organização social em que podia considerar um olho virtuoso⁸, não era absurdo tecer julgamentos baseado na posição social, ao contrário do que deveria ser para o burguês, que reputará inferior e submisso à figura do pai aquele que não for homem, aquele que não tiver esposa e filhos, aquele que não respeitar a monogamia, aquele que não for proprietário, aquele que se relacionar com outros do mesmo sexo, aquele que não pertencer à raça esculpida por um Fídias. Não é à toa que Freud, teórico chave da Pós-Modernidade, vai cunhar o complexo de Édipo⁹: o conflito com a figura opressiva do pai, se aplicado à totalidade social, esse coletivo de psiques que também tem seus traumas, é sintoma da camisa de força de moral que conserva a crise.

Diversos dramaturgos tentaram colocar no centro do palco personagens considerados inferiores pelo drama burguês. “Indecentes”, pra usar um termo de quem tem “bom gosto” e defende o gênero “alto”. Entretanto, como fazer valer o protagonismo deles, desenvolvendo com purismo a cadeia de causas e consequências? Sem narrar, ou seja, sem recorrer a formas épicas, o oprimido não consegue explicitar seu conflito essencial: a repressão sofrida na medida em que não se é isso que se reduz à expressão *père de famille*.

Como o drama parecia impossível só com o protagonista ideal, o teórico Peter Szondi vai identificar, na obra de alguns dramaturgos, tentativas de salvamento e solução do conflito forma versus conteúdo desse gênero aristotélico convenientemente reconfigurado pela burguesia. Primeiramente, utilize-se da noção hegeliana de que a obra de arte é aquela em que forma e conteúdo são completamente idênticos¹⁰. A partir disso, atente-se para o fato de que a poética normativa de Aristóteles, bem como a variação de interpretações que dela advêm, faz mais do que uma análise negativa de tendências épicas no drama: ela impede uma visão histórica e dialética das categorias épica, dramática e lírica.

A forma é consequência do conteúdo, não o contrário. Nesse sentido, soa ilógico que formas anteriores à Idade Média, “fenômenos da história literária”, para usar os termos de Peter Szondi, constem ainda hoje como “documentos da história da humanidade”¹¹. Contudo, é possível continuar a fazer uso das categorias aristotélicas – épica, dramática e lírica – na medida em que a normatização se abra para os novos conteúdos. “Deve-se mostrar as exigências técnicas do drama como reflexo de exigências existenciais, e a totalidade que ele projeta não é de essência sistemática, mas filosófico-histórica”¹².

⁸ ARISTÓTELES *apud* FERRY, p. 37.

⁹ Grosso modo, o complexo de Édipo é uma etapa de desenvolvimento psicológico em que a inclinação erótica do menino pela mãe é reprimida pelo pai, figura esta ao mesmo tempo amada, odiada e temida. Se tal etapa não é superada, há a patologia.

¹⁰ HEGEL *apud* SZONDI, 2001, p. 24.

¹¹ SZONDI, 2001, p. 26.

¹² SZONDI, 2001, p. 26.

Se antes se impunha o diálogo absoluto, em que não se escapa à relação de causas e consequências, em que não há referência ao que é exterior, em que não se recorre à narrativa, agora será impossível limitar-se a isso, pois não se trata mais do protagonismo do burguês, sujeito senhor de si em cena. Enfim, como figuras que não são livres, como o trabalhador explorado pelos proprietários dos meios de produção, a mulher condicionada aos ditames da sociedade patriarcal e o homem submetido às repressões heteronormativas, vão ser representadas no teatro sem que o caráter épico, manifestante de sua condição, apareça?

De acordo com a pesquisadora Iná Camargo Costa, a União Soviética, confiante de ter extinguido a estratificação social em seus domínios, atingiu o teatro épico em sua “forma acabada”, teatralizando a revolução e rejeitando ponto por ponto os traços estilísticos do drama burguês¹³. A esse respeito, reflita-se sobre a forma épica de teatro, proposta por Brecht: lá o conteúdo enfim se converte em forma, combatendo-se a exploração exclusiva das emoções primárias, campo de que a propaganda nazista mais se utilizou, e saindo-se da esfera privada para atender o que é de interesse público.

O que se viu neste artigo foi a fundamentação da crise do drama em nível ocidental, de forma mais generalizada, com foco na tradição europeia. Para se ter noção dessa crise, retomou-se a estratificação de classes que é herança da Antiguidade Clássica e entra em questionamento filosófico em contato com o cristianismo secularizado.

No desvelar da crise, na Pós-Modernidade, perceberam-se os oprimidos começando a entrar em foco nos palcos. Como conteúdo da cena, esses oprimidos então protagonistas exigiam um ajuste sincrônico da forma dramática. A arte não suportou, enfim, silenciar-se diante das desigualdades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbekian, 2004.
- BORNHEIM, Gerd Alberto. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- FERRY, Luc. *Vencer os medos: a filosofia como amor à sabedoria*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

¹³ COSTA, 1998, p. 17.